

Mesoamérica arcaica

¿Por qué nos preocupa el arte precolombino?

A partir del descubrimiento, la historia de América es la historia de sucesivas dominaciones del continente por parte de diferentes metrópolis.

La Historia del Arte, en consecuencia, debe ser considerada aquí como la historia de la colonización cultural de América, ejercida por una metrópoli conquistadora que necesita apoyarse en la supremacía de sus valores culturales.

La imposición de esos valores por parte del conquistador allana el camino para la conquista, acallando toda posibilidad de que se conserven en forma vital las culturas locales. Por lo tanto, si en el plano político nos encontramos con el enfrentamiento imperialismo-países dominados, en el cultural, el conflicto se plantea entre una cultura auténtica, la del conquistador, y otra espuria, la del conquistado, a la que ni siquiera se le reconoce el rango de cultura. Los españoles, en la época de la conquista, por ejemplo, dudaban si debían considerar humanos o no a los "salvajes" y confundían sus creencias con la idolatría pagana. Sin embargo, hoy sabemos que ningún grupo humano carece de cultura propia. Los conquistadores condenaron y despreciaron lo que vamos a estudiar en éste y otros fascículos con el nombre de culturas precolombinas, y en especial, el aspecto artístico de esas culturas autóctonas de América.

Precisamente ese carácter hace que constituyan, hasta cierto punto, el sustrato de las posteriores formaciones culturales criollas, soportes, a su vez, de nuestras culturas nacionales en gestación.

Nuestra cultura autóctona americana fue el resultado de la interacción de componentes indígenas precolombinos con elementos occidentales y orientales a los que se agregaron, de acuerdo con las áreas geográficas, ingredientes culturales de distintos pueblos africanos traídos a América como mano de obra (Brasil, las Antillas, Perú, Colombia, etcétera).

De todo lo hasta ahora dicho podemos extraer una primera conclusión en lo que hace al proyecto cultural expansionista de Occidente: para construir su imperio político, económico y cultural, debió proponerse destruir sistemáticamente todas las costumbres, creencias y valores distintos de los suyos, aunque ello fue logrado sólo parcialmente.

En un primer momento, es decir, durante la conquista española, esta destrucción se hizo de un modo brutal, arrasando los centros de culto, quemando y aplastando todas las formas de interpretación del mundo que



2



3

1. El México precolombino. (Mapa tomado de *Pintura americana*, de V. Bounoure.)
2. Cabeza monolítica. Cultura olmeca.
3. Figurilla del tipo *baby face* de barro. Olmeca.

los indígenas habían forjado. Posteriormente, una nueva estrategia impulsó al conquistador a asimilar algunos elementos de la cultura autóctona, pero integrados a productos culturales cuya significación y empleo sólo él controlaba.

Tanto en su forma brutal como en su forma pacífica y progresiva, lo que se intentaba era aniquilar o neutralizar la cultura nativa, pues sólo así se consolidaban los resultados de la dominación. Esto sucedió en gran medida en América, donde la colonización desestructuró a las culturas originales, que sólo parcialmente pudieron aportar elementos a las posteriores culturas criollas.

Los movimientos mesiánicos aparecidos en América a partir del siglo XVIII (el de Túpac Amaru, por ejemplo), fracasaron porque partieron de una premisa falsa: revivir las culturas precolombinas, cuando las culturas autóctonas, una vez producido el proceso de conquista y colonización, ya no podían volver a ser como en el pasado.

No ocurrió lo mismo en otros continentes. En Africa, por ejemplo, las antiguas culturas locales quedaron encerradas y siguieron vivas durante y después de la etapa de dominación y colonización europea. Vale decir que el colonialismo y el imperialismo no lograron destruir allí la estructura cultural africana: ésta siguió desarrollándose. En la historia de todos los movimientos de liberación africana vemos que los rasgos de la cultura tribal se convierten en armas para luchar contra el invasor.

La presencia de lo precolombino en la actualidad

Ingredientes de las viejas culturas precolombinas subsisten en el arte popular americano —que no es un arte degradado, según dice Arnold Hauser— como una supervivencia de un pasado en extinción. En algunos casos, elementos del antiguo arte precolombino subsisten en pequeñas comunidades descendientes de viejas culturas americanas.

Un ejemplo sería lo observado en el valle de Oaxaca, donde las artesanías indígenas retoman y reproducen motivos ornamentales de la antigua cultura mixteca.

En Perú hay elementos andinos de la cultura incaica que, integrados a la temática ornamental colonial, perduran hasta hoy (Kantuta o Flor Real, Sol, motivo escalonado). En otros casos, y éstos son excepcionales, el arte anterior a la conquista europea se ha mantenido intacto y ha continuado un proceso de gestación de nuevas formas: por ejemplo la cerámica decorada de los indios Pueblo de Nuevo México (EE. UU.).

Pero en todos esos casos las culturas conquistadas no alcanzan, por sí mismas, para comprender y hacer comprensible la realidad americana. Suponer lo contrario es incurrir en una posición idealista ya superada: el indigenismo. El hombre americano de hoy no es heredero directo, en general, de los pueblos precolombinos.

En lo que hace a la comprensión de la composición étnica y cultural de los pueblos sometidos por la expansión colonial, creemos que es muy esclarecedora la clasificación que hace Darcy Ribeiro:

- a) los pueblos testimonio
- b) los pueblos nuevos
- c) los pueblos trasplantados
- d) los pueblos emergentes.

Los pueblos testimonio son los representantes modernos de viejas civilizaciones originales que sufrieron el impacto de la civilización europea. En este caso estarían: Japón, Corea, Indochina, India, China, el Islam, México, América Central y el Altiplano Andino.

Los pueblos nuevos son aquellos que surgieron de la conjunción de culturas de raíces africanas, europeas e indígenas. Es el caso, ya mencionado, de Brasil y las Antillas. Estos pueblos se formaron por la fusión de esos tres contingentes étnico-culturales tan dispares, lo que produjo un complejo proceso de integración y aculturación entre los mismos.

Los pueblos trasplantados son naciones modernas creadas por la migración europea que reconstruyó, o quiso reconstruir, modelos idénticos a los de las naciones de donde provenían. Son de una gran homogeneidad cultural, mantenida desde el principio por el común origen de su población. Ejemplos de pueblos trasplantados: Argentina, Sudáfrica, Australia, EE. UU., Canadá e Israel.

Los pueblos emergentes son las poblaciones de Africa que pasan de la condición de tribu a la de nación. Muchos de esos pueblos mantienen su identidad original intacta. No hay pueblos emergentes en América.

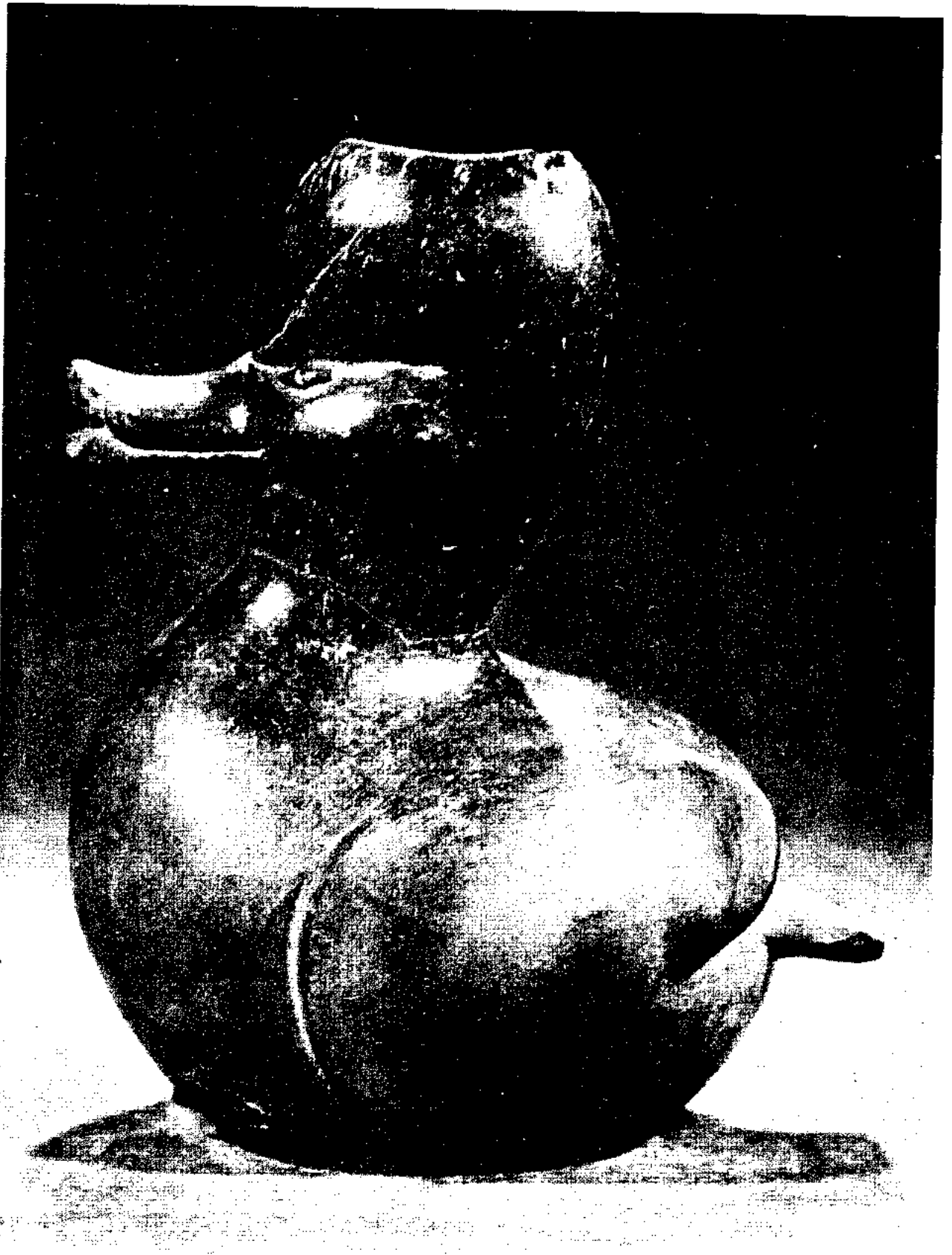
En cada uno de los componentes de esta clasificación el elemento indígena juega un papel más o menos importante en la constitución de las culturas nacionales. En el caso de los pueblos testimonio, Perú, Bolivia, México, por ejemplo, herederos de las altas culturas precolombinas, el componente indígena tiene un papel más preponderante.

Consecuencias del impacto español: el genocidio

En el año 1500, había de setenta a ochenta millones de indígenas en América.

En 1650, es decir, 150 años después el total apenas alcanzaba a tres millones y medio.

Si bien es cierto que a la llegada de los españoles algunas de las grandes culturas precolombinas estaban en decadencia, esto de





2



3

1. Vasija zoomórfica. Receptáculo en forma de pato de Tlatilco, Estado de México. Perteneció al preclásico medio.
2. Figura masculina, moldeada y pulida. Ejemplifica una anomalía de la columna vertebral.
3. Vaso antropomorfo que representa a una acróbata. Tlatilco, Estado de México. Perteneció al preclásico medio.

ningún modo explica o justifica su extinción. Ocurrió que la población de América fue sometida a uno de los genocidios más atroces de la historia de la humanidad.

Hay quienes intentan explicar de algún modo este genocidio, atribuyéndolo al desnivel tecnológico de las culturas americanas respecto de la europea, sobre todo en el aspecto militar: el uso de la pólvora y el caballo fueron los factores que determinaron la derrota de los indígenas.

Pero, evidentemente, ésta no puede ser la única causa, ya que cuantitativamente las huestes españolas eran ínfimas en comparación con la población de América. ¿Qué fue entonces lo que pasó? ¿Por qué la dominación resultó tan fácil?

Si observamos la estructura de las altas culturas precolombinas —Incas, Chibchas, Mayas, Aztecas—, vemos que se hallan organizadas socialmente de un modo piramidal: la cúpula dirigente estaba representada por una aristocracia poderosa que dominaba al pueblo y poseía la suma del poder temporal y religioso.

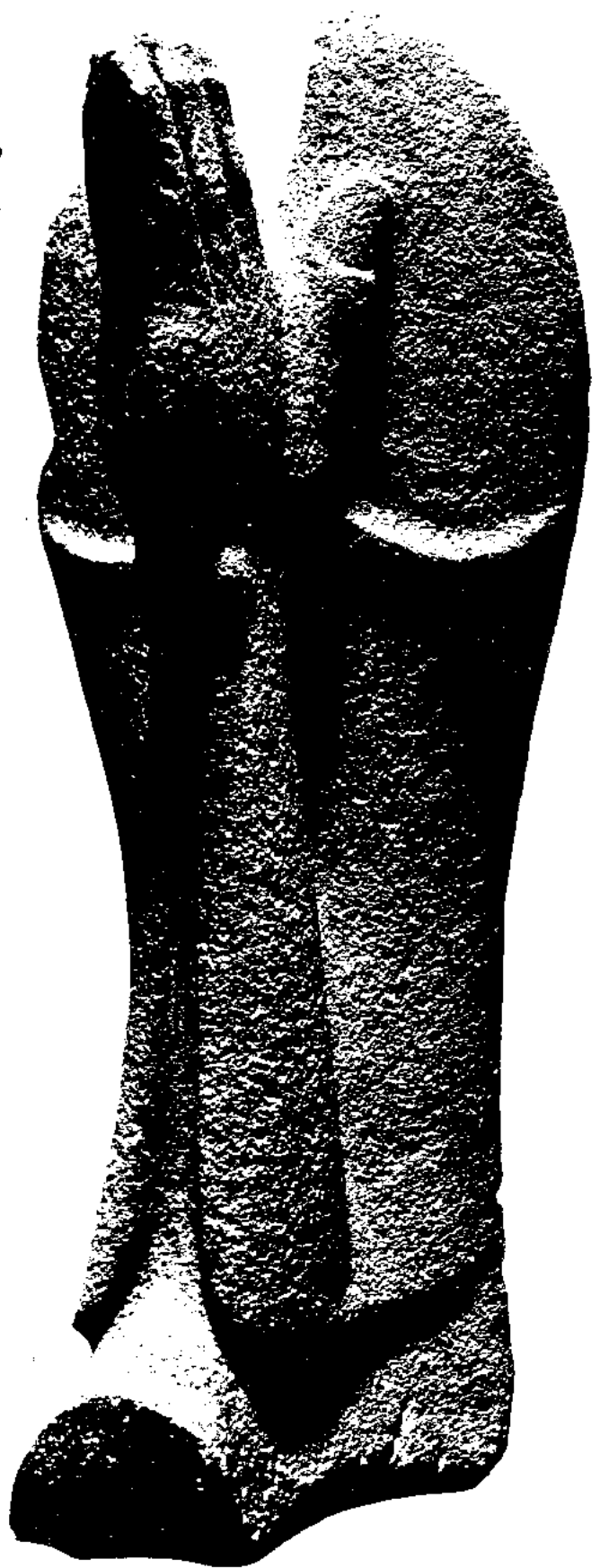
Cuando los españoles llegaron, lo que sencillamente hicieron fue sustituir la cúpula gobernante indígena por otra, sin que en primera instancia el pueblo pudiera reaccionar ante esa situación.

A esto se suma el hecho de que, a la llegada de los españoles, muchos pueblos integrados a esos grandes imperios precolombinos estaban luchando por su independencia, lo cual fue aprovechado por los europeos en beneficio de su proyecto, apoyando a unos en contra de otros. Al respecto tenemos el ejemplo de Hernán Cortés en México, que se alió a los tlaxcaltecas contra el poder azteca, acrecentando así sus fuerzas y facilitando su entrada en Tenochtitlán. O la habilidad de Francisco Pizarro al aprovechar las luchas intestinas entre Huáscar y Atahualpa por la sucesión de la corona del Imperio Inca.

A esos factores políticos se sumó una tradición mítica que aseguraba que los dioses volverían a la tierra navegando desde el este. Eso hizo que en un primer momento se confundiera a la horda invasora con las divinidades que regresaban. A Hernán Cortés se lo identificó con Quetzalcoatl: su aspecto coincidía con ciertas características fisonómicas del dios (blanco barbado), había llegado por mar desde el este y la fecha de su desembarco coincidía con la terminación del ciclo calendario azteca. Cuando el pueblo se dio cuenta de que Cortés nada tenía de Quetzalcoatl, ya era tarde.

En algunos casos los españoles exterminaron intencionalmente las cúpulas dirigentes o profanaron instituciones sagradas con fines intimidatorios.

Un ejemplo elocuente de esto último sería la violación por parte de las tropas de Pizarro de las vírgenes del sol de Casma.



Por otra parte, la antigua clase dirigente precolombina en más de una oportunidad traicionó al pueblo, aliándose con los invasores. Posteriormente, durante el período colonial, muchos encomenderos pagaban bien a los caciques para que los proveyeran de mano de obra. Hubo también exterminios ocasionados por enfermedades traídas por los conquistadores (escarlatina, tuberculosis, viruela, etcétera), contra las que los americanos no tenían defensas.

Pero, fundamentalmente, lo que sembró la muerte en América Latina fue la explotación, los trabajos forzados en minas y plantaciones y, cuando la tecnología y la inmigración reemplazaron a los naturales como mano de obra, se procedió a su persecución y matanza indiscriminada.

Volviendo a la clasificación de Darcy Ribeiro, podemos ver que, en el caso de los pueblos testimonio, o sea los descendientes de las Altas Culturas precolombinas, la extinción se produjo a través del trabajo y de un modo rápido. Los grandes centros sucumben al impacto invasor y explotador con gran facilidad. En cambio, en aquellas sociedades indígenas con una estructura no piramidal sino comunitaria (diaguitas, araucanos, guaraníes, caribes, sioux, cheyennes), la lucha contra el hombre blanco continuó varios siglos, en algunos casos hasta fines del siglo XIX. Es interesante observar que este tipo de guerra a largo plazo entre nativos e invasores sucedió en general en los países cuya población

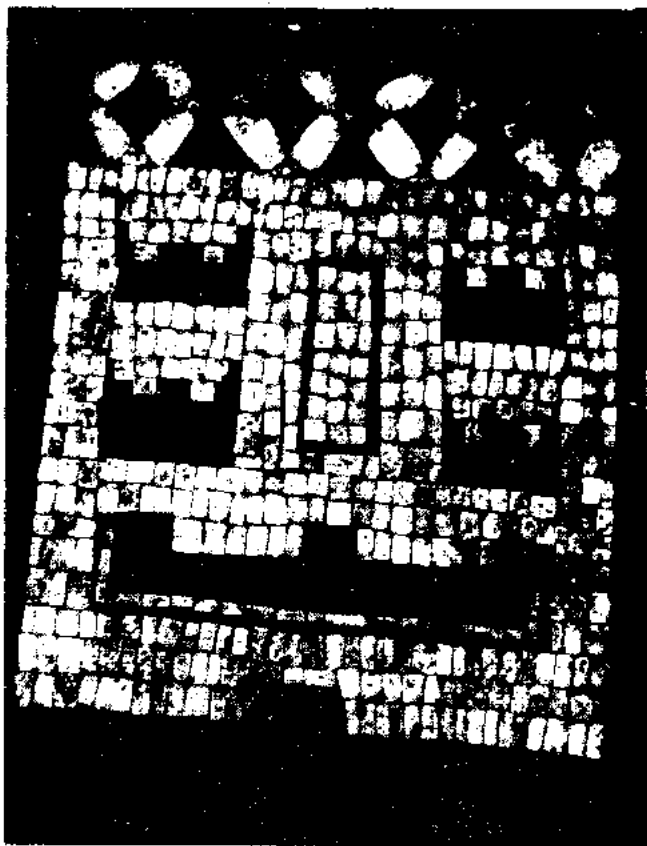
mayoritaria era inmigrante europea (pueblos trasplantados).

En la medida en que fue necesaria la expansión territorial para ubicar los nuevos contingentes de colonos, la población nativa, que no integraba el esquema de producción de la nueva sociedad, fue desplazada, cercada y suprimida biológicamente (así fue nuestra conquista del desierto). El subsuelo de América guarda una gran riqueza, pero es también un inmenso osario.

Cultura nacional

Existen en las culturas nacionales americanas en gestación dos componentes: el europeo (producto de la dominación) y el indígena (resto de la amputación). Hemos visto cómo, mediante una deculturación compulsiva, matanza de la población y saqueo de las riquezas, los pueblos de nuestra América pasan sucesivamente a integrar la mano de obra explotada en un primer momento por el sistema colonial español-portugués, luego por el imperialismo anglo-francés y, finalmente, —sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial—, por una nueva metrópoli: los Estados Unidos de Norteamérica.

Todo este complejo sistema de dominación —económica, social, política y cultural— supuso la imposición de nuevas instituciones sobre las culturas originales, a las que se trató de ahogar o erradicar.



1. Cabeza de guacamaya labrada en piedra. Hacha votiva olmeca.

2. Piso de mosaico que representa una máscara estilizada del dios jaguar. Está realizado con mosaicos de serpentina verde colocados sobre arena amarilla y anaranjada. La máscara del jaguar está sostenida por bloques de piedra asentados en un mortero de arcilla. La Venta, México.

Esto se logró en gran parte merced a dos sistemas: *el Estado*, en lo concerniente a la administración sociopolítica, y *la Iglesia*, que reguló el proyecto en el plano cultural.

Dentro de la Iglesia hubo intentos, por cierto que totalmente aislados y atípicos, que trataron de proteger más que su cultura, al indígena mismo: prédica de fray Bartolomé de las Casas y proyecto de las misiones jesuíticas.

Los conquistadores ibéricos no lograron extirpar totalmente la cultura indígena, que se hace presente y sobrevive en nuestras actuales culturas nacionales en formación. Esto se ve claro sobre todo en el folklore rural, pero también en el urbano. Así como la colonización española necesitó desacreditar y minimizar al indígena, la Revolución de las burguesías criollas americanas hizo lo mismo respecto de lo ibérico y, enrolándose en un cosmopolitismo liberal, negó a ambos antepasados en aras del "progreso".

Con el nacimiento de nuestras oligarquías republicanas se inaugura el período de autocolonización, cuando las élites dirigentes, en nombre de la civilización y el progreso modernizan el sistema de dominación anterior. Salvo algunos ejemplos aislados, en casi los cuatro siglos posteriores a la conquista española el hombre americano fue expoliado, despreciado, explotado. El arte precolombino no fue una excepción a este tratamiento.

A principios del siglo XX, dentro de las filas de la élite dirigente, surge una corriente nacionalista que reivindica el componente indígena y en segundo lugar el hispano como elementos básicos de nuestra identidad, aunque su visión sea todavía idealizadora del pasado indígena y poco precisa respecto del verdadero carácter socioeconómico que tuvo la conquista. En nuestro país uno de los exponentes más representativos de esta corriente es Ricardo Rojas con sus obras *El país de la selva* y *La restauración nacionalista*, de 1904 y 1909 respectivamente. Un ejemplo de sus argumentaciones puede verse en estos fragmentos de *El blasón de plata*: "La crueldad imperialista y la intolerancia religiosa sojuzgaron fácilmente al indio, porque éste practicaba, como Atahualpa o Moctezuma, la hospitalidad leal, en tanto que el invasor traía con Cortés y Pizarro el caballo y la pólvora.

Después de las primeras entradas la crueldad feudal, el fanatismo, la vanidad aristocrática —tres cosas europeas— trabajaron de consuno para batir al hombre americano, destruyéndole sus ídolos, que eran obras de arte; prohibiéndole sus ritos que eran danzas hermosas; quitándoles sus tierras, que eran comunidades felices; anulando, en fin, su personalidad bajo todos los terrores de la tierra y el cielo" [...] "si queremos tener democracia en América, debemos hacer del

indio un ciudadano; si queremos tener un arte propio debemos comprender que la iconografía del indio nos da la primera expresión de ese arte".

Con estos elementos se integró el hombre americano, protagonista de la historia y productor de la nueva cultura, que surge como algo nuevo y original.

La cultura occidental margina, niega y minimiza las culturas autóctonas americanas considerándolas *inferiores, fragmentarias e irracionales*.

Pero sucede que esas culturas propias son en verdad creadoras, originales en la medida en que el pueblo se afirma y se reconoce en ellas. Son culturas vivas que siguen desarrollándose y que se basan en la solidaridad, son creadoras y no imitan pautas. Decimos esto último porque hay algunos autores como Arnold Hauser que consideran al arte popular sólo como "arte imitativo", tesis que propicia la élite dirigente, retransmisora de la cultura de las metrópolis, como si ésta fuera la "cultura universal".

Pero Hauser, al considerar al arte popular como meramente imitativo, desconoce también que hay una apropiación de valores y elementos populares por parte del llamado "arte culto". Esto nos demostraría que a lo largo de la historia hay un constante intercambio.

El pueblo también toma elementos de la cultura de élite y los humaniza en la medida en que los generaliza, es decir que los pone al servicio de todos, de toda la comunidad. En cambio, las élites se apropian de lo popular y lo transforman en un índice más de privilegio, en un índice diferenciador.

El arte popular es nacional: el pueblo lo crea según sus necesidades. Existen en nuestra América culturas que han ido involucionando, desarrollando un rechazo pasivo, lo que lleva a la extinción. Esas culturas cerradas, o lo que queda de ellas, deben ser integradas a las culturas nacionales para poder, de ese modo, gravitar en la política americana.

El arte precolombino

Para acercarnos al arte precolombino debemos partir de premisas distintas de las que emplearíamos para el análisis de una obra de arte occidental.

Dentro del mundo precolombino, el arte no era un objeto para ser contemplado y gozado estéticamente, ni para ser expuesto en museos y casas, ni para dar "status" a una determinada clase social. Tampoco era mercancía dentro de un mercado, ya que no había un público consumidor de arte que lo usara para detentar poder económico y social.

El arte precolombino *depende exclusivamente del culto religioso*, es propiciado por la casta sacerdotal y compartido devocionalmente



Máscara. Esta pieza realizada en jade pertenece a la cultura olmeca. El rostro infantil muestra restos de pintura roja; está llorando y la forma de la boca es similar a la de otras esculturas olmecas.

por el pueblo. Vale decir que si existiera un diccionario general de alguna lengua precolombina, la palabra "arte" no tendría cabida en él.

El exclusivo análisis formal del arte precolombino es improcedente, porque de ese modo lo desvinculamos de su contexto cultural originario, matando lo que tiene de vital. Si procedemos así se nos escapa la función mágico-religiosa de estos productos culturales, la cual nos va a dar en definitiva su significado último.

Repetimos: *este arte es la plasmación de un mundo mítico, de una cosmovisión totalmente distinta de la nuestra*, que si bien no funciona orgánicamente en las culturas indígenas de la actualidad, se encuentra de un modo sincrético en elementos incorporados al culto católico. Por ejemplo: en Guatemala, a Jesucristo se lo invoca, en algunas ceremonias de la región del lago Atitlán, con un rezo que se utilizaba en el período maya para invocar al dios Kukulcan; otro ejemplo sería la relación sincrética de la Pachamama-Virgen María de nuestro noroeste y Bolivia: el colla deja su acullico a la virgen como lo hacía antiguamente a la Pachamama.

Durante mucho tiempo, el arte precolombino fue considerado bárbaro, degenerado, primitivo y a lo sumo se lo rescataba como algo exótico y pintoresco por su "salvajismo". Este menosprecio o desconocimiento hacia una manifestación cultural no es nuevo en la historia del arte. Hubo momentos en que el arte del período gótico así como el del período manierista, la pintura y la escultura egipcias, fueron exhumados y revalorados después de siglos en que se los consideró despreciables. En 1912, Wilhem Wörringer, después de revisar el arte egipcio y gótico se pregunta:

¿Cómo la estética puede llegar a la pretensión violenta de una validez universal? A partir de ese momento, hay una relativización del concepto de arte y se tiene en cuenta el núcleo cultural en que se originó la obra.

Salvador Toscano, en el año 1944, fue uno de los primeros en revalorar el arte precolombino al decir: "No hay artes bárbaras o inferiores sino distintas artes". En un trabajo sobre la estatua de la diosa Coatlicue, este autor se pregunta: ¿Cómo hallar bella a Coatlicue? Y nos responde que para ello, hay que partir del ideal estético de la cultura por vías del conocimiento. Es necesario "meterse adentro" de una cultura para entender eso que Toscano llama "ideal estético", como emergente de una cosmovisión mágico religiosa.

Esta concepción relativista que presenta a cada cultura como una entidad independiente, generadora de pautas propias e irrepetibles que distingue y aísla a cada una de ellas del resto, debe ser revisada. El relativismo cultural como teoría surgió en los cenáculos científicos de las metrópolis, pero no tomó en

cuenta el significado político de la cultura. Para entender el sentido revulsivo que puede adoptar el arte de los pueblos americanos y del Tercer Mundo en general, se nos hace necesario encuadrarlo dentro de un proyecto político.

Así como sistemáticamente se le quitó historicidad a la historia de América anterior a la llegada de los españoles —aún se sigue llamando prehistoria americana a todo el período anterior a la conquista, e incluso hay partes de América que recién irrumpen en la historia luego de la conquista blanca en el siglo XIX, como es el caso de la Patagonia—, del mismo modo se procedió para la valorización del arte americano. El arte de la América precolombina en general no integraba las Historias del Arte Universal y cuando lo hacía era a modo de apéndice, con un enfoque totalmente ahistórico y meramente estético, aun después de los trabajos de los arqueólogos de principios de siglo que establecieron las primeras cronologías de la América precolombina.

Características del arte precolombino

El arte precolombino fue incluido por los historiadores del arte dentro del llamado "arte primitivo", según la falacia que consiste en considerar al "arte primitivo" como una totalidad, ya que la unidad del "arte primitivo" es rótulo cómodo para etiquetar como tal a infinitas manifestaciones culturales que nada tienen que ver entre sí, como por ejemplo los frescos de Altamira, los totems de los Kwakiutz, las máscaras del Tibet, Bakubas o Iroquesas, un mokomokai maorí, un plumario azteca o un templo maya.

La segunda falacia consiste en llamar primitivo al arte precolombino, que no tiene nada de primitivo, pues, por el contrario, se trata de un arte muy elaborado y que además no constituye para nada una unidad estilística, ya que encontraremos en cada caso infinitos modos de organización de los elementos plásticos.

Las obras del arte americano precolombino fueron consideradas hasta bien entrado nuestro siglo como obras monstruosas, productos de una imaginación caprichosa, febril o diabólica. Ahondando en el estudio de estas creaciones comprobamos que no estamos ante obras que representan tanteos o productos inacabados de "cultores infantiles", de "razas inferiores" o "seres enfermizos", según lo propusieran distintos teóricos del arte occidental. A primera vista comprobamos que estas obras son productos elaborados consciente y racionalmente, y si su significado original muchas veces nos resulta enigmático es porque aún desconocemos pautas fundamentales de las culturas en que se



Cabeza colosal realizada en piedra con 18 toneladas de basalto de la cultura olmeca. La Venta, México.

inscribían. A nadie se le escapa la riqueza cromática, la variedad formal, la elaboración y originalidad temática y la perfección técnica en el tratamiento de los materiales del amplio espectro de la arquitectura, escultura, pintura, textilera y metalurgia precolombinas. Algo de suma importancia es que, a diferencia del arte occidental, donde muchas veces el material tiene valor suntuario, en el arte precolombino es el material en sí, independientemente de lo que con él se haga, el que está impregnado de connotaciones religiosas y mágicas. Tal el caso del jade entre los olmecas, cuyo valor religioso fue adoptado luego por todas las culturas mesoamericanas.

La obra precolombina no busca la originalidad: esto es un atributo añadido al arte occidental por la burguesía. El repertorio temático en América se repite, como sucedía en Occidente durante la Edad Media, de generación en generación, y podemos inferir que este conservatismo estaba impuesto por el culto. Así, reconocemos ciertas representaciones de deidades con atributos que permanecen idénticos a lo largo de los siglos; por ejemplo, el "Dios Viejo" o Huehuetēotl, que aparece como un anciano agobiado que carga a sus espaldas un brasero. Esta divinidad surgió en el período arcaico del Valle de México y se repite sin variaciones hasta la conquista española. Lo que sí encontramos en el arte precolombino son avances e innovaciones técnicas en las distintas áreas y a lo largo de su historia.

Las Altas Culturas tuvieron también probados contactos con las, por así llamarlas, "culturas menores", durante prolongados períodos; tal es el caso de las culturas andinas y las amazónicas. Así como después del impacto español las Altas Culturas se desestructuraron, no ocurrió lo mismo con los otros tipos de cultura, que sobrevivieron en algunos casos hasta nuestro siglo con su entidad cultural bastante intacta, preservándose así de la segura deculturación. Así es como muchos etnógrafos han recogido mitos que aún están vivos y que se han conservado a través de los siglos y que, en algunos casos, nos sirven para revelar el hermetismo de algunas representaciones plásticas de las Altas Culturas extinguidas.

Claude Lévi-Strauss recoge el mito investigado por Alfred Matraux entre los indios *tobas* y *pilagá* (área chaqueña) de la serpiente Lik, la enorme serpiente con el cuerpo lleno de peces, que fue representada en la cerámica Nazca de la costa sur del Perú (s. 300 a. de C. y 300 d. C.). Tal paralelo entre culturas etnográficas y arqueológicas nos podría dar la clave para penetrar en el intrincado mundo mítico de las culturas desaparecidas. En cuanto al lenguaje plástico, encontramos obras que oscilan desde un exacerbado

naturalismo (los vasos retrato mochica o las esculturas animalistas aztecas) hasta llegar a planteos de una máxima abstracción (los ojos del dios Tlaloc o la nariz del dios Chaac en el área mesoamericana, que con un simple signo representan a la deidad). Todo esto conforma un lenguaje con una simbología particular, perfectamente comprensible para los portadores de aquellas culturas.

La iconografía precolombina no es meramente ornamental, sino que tiene un significado muy profundo, cargado de símbolos que para el profano o no iniciado son una incógnita.

Para dar un ejemplo de esto, podemos compararlo a los símbolos esotéricos de las sociedades secretas o a los símbolos de las grandes religiones. Baste recordar que para los primitivos cristianos, el dibujo o la presencia de un pez era la manera de reconocerse entre ellos en épocas en que las persecuciones hacían imposible manifestar públicamente la adhesión al nuevo culto.

Y ya que del cristianismo hablamos, observemos cómo la hostia significa el cuerpo de Jesús y la cruz es el símbolo universal de la religión fundada por Jesucristo.

En algunos casos las aparentes decoraciones murales de las culturas precolombinas son páginas de piedra grabadas o pintadas, tal como se lo puede ver en los templos mayas de Palenque, Chichén Itzá o los palacios y residencias de Bonampak y Teotihuacán, en las estelas de Copán y Quiriguá, etcétera.

Alejandro Humboldt, refiriéndose a estos verdaderos signos ideográficos señala que "...son figuras susceptibles de ser leídas".

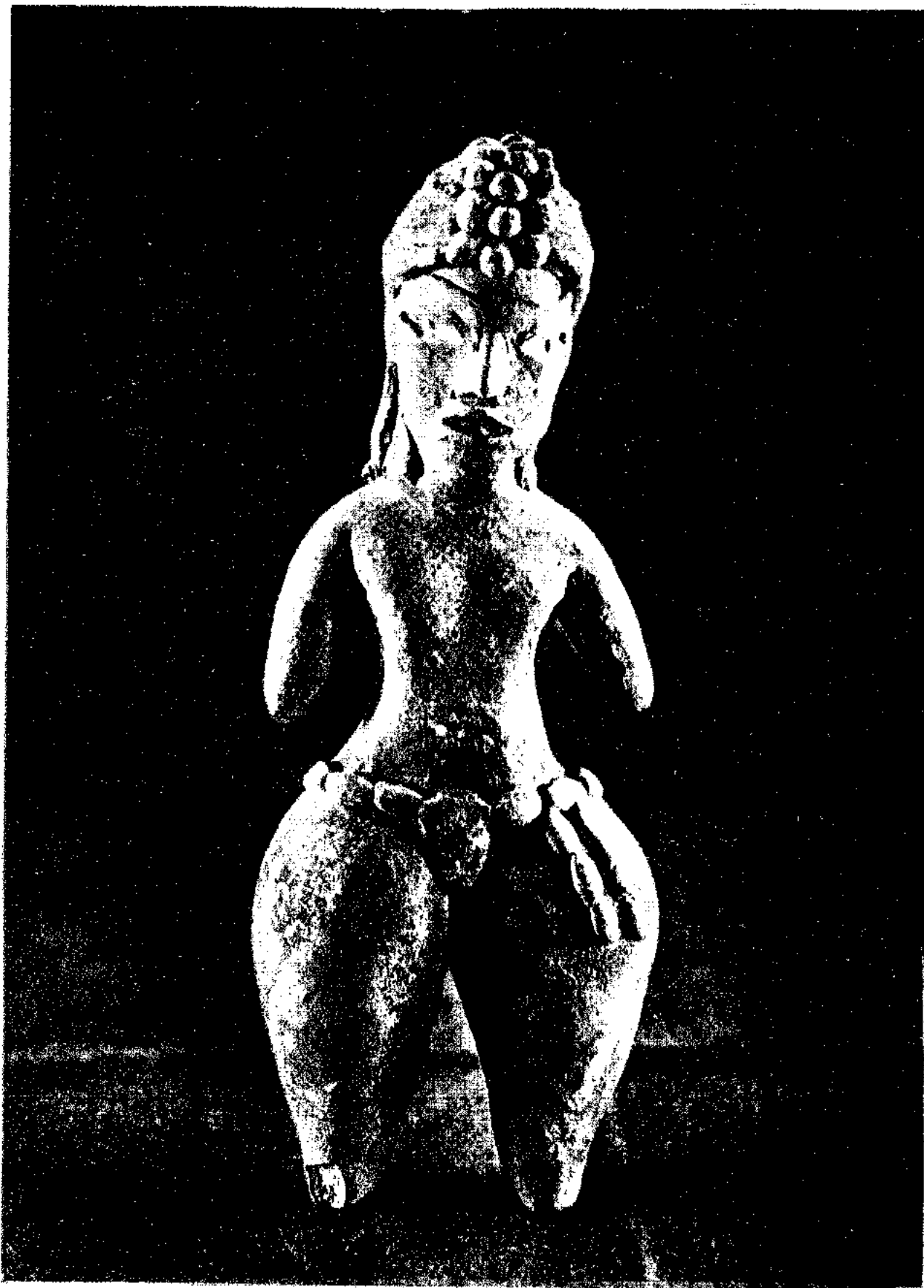
El repertorio iconográfico es amplísimo por los temas que abarca; podríamos clasificarlos en: *fitomorfos*, *zoomorfos*, *antropomorfos*, *mitomorfos* y *geomorfos*.

Los *fito* y *zoomorfos* representan el reino vegetal y animal típico de cada zona, por eso los pueblos costeros representan peces y moluscos, los de las montañas llamas y venados, los de la llanura gamas y bisontes y los de la selva jaguares y pájaros.

Hay animales que son casi una constante en la representación gráfica de los pueblos precolombinos: el jaguar, la serpiente y el águila constituyen los casos más notorios y están enraizados en el culto mágico-religioso de casi todas las culturas americanas anteriores al descubrimiento.

Cuando aparecen representaciones de la flora y la fauna de comarcas lejanas, esto con toda seguridad nos indica que hubo contacto entre dos culturas, ya sea por vía pacífica (comercial o religiosa) o bélica (invasión o conquista).

El tratamiento plástico oscila desde la copia realista hasta interpretaciones sumamente estilizadas, incluso puede suceder que ambos tratamientos se verifiquen dentro de una misma cultura y aun en el mismo tema desarrollado —tal es el caso, por ejemplo, de la serpiente azteca.



Venus de Tlatilco. Figura femenina desnuda proveniente de Tlatilco. Período preclásico medio.



Acróbata de Tlatilco. Figura de reducidas dimensiones (0,08 m). Tlatilco, México. Pertenece al período preclásico.

Los símbolos, en algunos casos, han sido develados porque algunos pasaron a formar parte de los diferentes folklores regionales: por ejemplo, el simbolismo de los nativos que decoran las matras y ponchos mapuches (Patagonia) se ha llegado a conocer porque aún quedan informantes de ese origen a quienes se ha consultado, decodificando así los motivos aparentemente ornamentales y que en realidad son elementos relacionados con su cosmogonía.

En cuanto a los temas *antropomorfos*, diremos que a través de la representación humana de cada cultura nos aproximamos a la visión que cada una de ellas tenía del hombre y su relación con el mundo; en algunos casos hasta es posible reconstruir su vida cotidiana.

Tal como viéramos antes en otros temas, su representación oscila desde imágenes de gran realismo (cultura Mochica del norte del Perú) hasta una esquematización y creciente estereotipia (culturas Chancay, del Perú y Nayarit, de México).

Los temas *mitomorfos* son la representación de seres y objetos que integran la cosmogonía de cada pueblo. Aquí estamos ante la representación gráfica del mito vivo, fundamento de la cultura y, por ende, de su complejo panteón divino. Esta representación tiene un sentido esotérico. Y no se agota con la plasmación de imágenes humanas, zoomorfas y objetos divinizados, sino que la calidad de sobrenatural da origen a seres complejos, productos de la intelectualización fantástica de la casta sacerdotal de cada culto.

En su nueva conformación se estructuran y recombinan elementos conocidos para dar nacimiento a un ser nuevo.

Los elementos *geomorfos* están constituidos por elementos geométricos que, en muchos casos, son estilización de temas que provienen de la flora, la fauna y la mitología.

El artista los reduce a su expresión esquemática. Si bien plásticamente tienen una función decorativa, conservan su significado simbólico. En una cerámica, una serie de puntos puede ser meramente decorativa o simbolizar las manchas de la piel de un felino que sintetiza la presencia del Dios felino.

También pueden significar granos de maíz; en este caso, el vaso cerámico sería utilizado para rituales relacionados con cultos propiciatorios de la fertilidad. Los grafismos geomorfos son generalmente líneas rectas o curvas que se organizan en estructuras de mayor o menor complejidad, movimientos zigzagantes, rectas que se entrecruzan formando damero, curvas onduladas, espiraladas, formando meandros, serpentinas, etcétera.

Estos elementos se multiplican en rítmica repetición o se combinan formando nuevas unidades, o varían el color en cada elemento, enriqueciendo la composición.

Los dos grandes modos de representación

plástica, *realismo* y *abstracción*, son constantes en la historia del arte universal. Al respecto podemos citar el ensayo *Organicidad y Abstracción*, de Ranuccio Bianchi Bandinelli, del que extraemos los siguientes párrafos:

"Realismo y abstracción son dos modos distintos de concebir la forma y la sustancia de la expresión artística, que siempre se han manifestado, prevaleciendo ya uno, ya otro", "...son dos modos de representar, por medio de formas creadas por el hombre lo que está alrededor del hombre en el mundo, cargando esta representación con un contenido, es decir, con una expresión de aquello que está dentro del hombre, en su sentimiento, en sus reacciones, en su imaginación".

"...la forma tal como se encuentra en la naturaleza sufre en cada caso, aun en el arte realista, una 'deformación' profunda: el arte nunca es una simple imitación o reproducción sin contenido expresivo. Sin embargo, en el caso del arte realista, la forma permanece orgánica como en la naturaleza" "...la tendencia hacia la forma abstracta quiebra, ante todo, esa organicidad natural".

El ritmo

En las obras más acabadas de América Precolombina, hay constantes en la forma de organizar plásticamente la composición, una adecuación de la imagen al objeto que la sustenta y al material utilizado en su elaboración, así como una estructuración interna acorde con el espacio disponible.

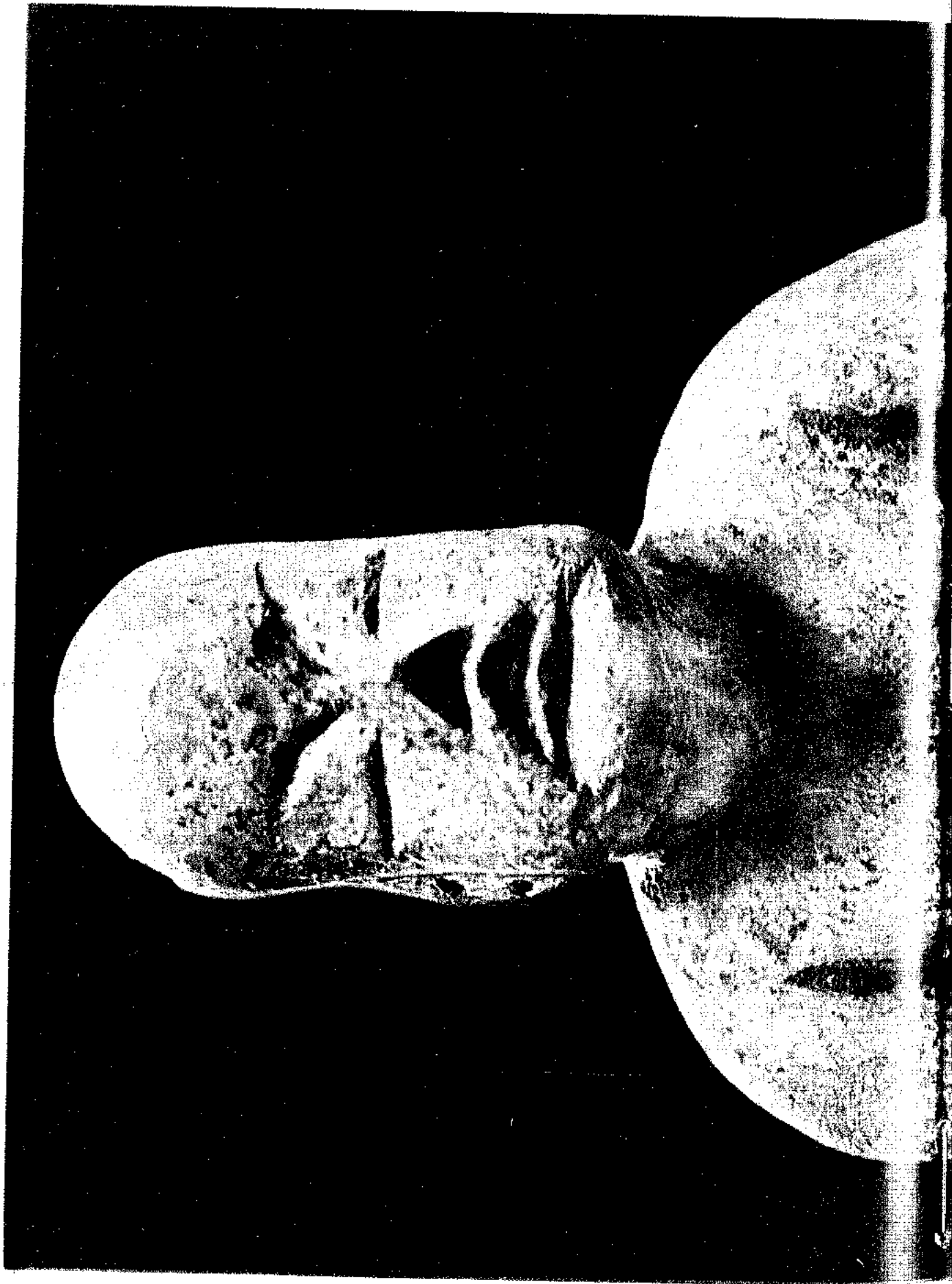
Hay cánones y normas que rigen estas composiciones; la clave es el *ritmo*, que se obtiene por la repetición de normas, elementos, colores por medio de su yuxtaposición, contraposición y alternación, conducida en distintas direcciones y tensiones.

Se consiguen así ritmos simétricos o mucho más ricos y más libres.

El ritmo tiene una función mágico-religiosa, ya que mediante él se establece la relación con la visión cósmica que remite a los mitos fundamentales de la cultura. El tiempo es un tiempo ritmado; nada queda fuera de ese tiempo y espacio míticos.

Lo terrible y lo sublime

Salvo excepciones, el arte precolombino nos comunica un sentimiento de veneración y terror a los dioses que condicionan la existencia. En general no es un arte "amable", sino que transmite una ambivalente sensación de atracción y rechazo por la presencia, aun dentro de una misma obra, de sentimientos y elementos tan desencontrados que nos la hace vivenciar como terrible y sublime al mismo tiempo.





*Figura sedente. Cerámica del periodo
preclásico olmeca. Tlatilco, México.
Los labios tensos son típicos de la forma
olmeca llamada "boca de jaguar".*

Algunos elementos a tener en cuenta para comprender el arte precolombino

Al analizar el arte precolombino no debemos caer en una generalización continentalista, pues esto originaría una visión superficial de este arte. Si bien algunos elementos pueden ser rastreados y detectados a lo largo y a lo ancho del continente, tales como la representación del sol, los felinos, las serpientes, etc., debemos indagar en torno de la personalidad de áreas cuyos rasgos culturales, en muchos casos, aún se pueden analizar en los actuales folklores regionales. Y decimos esto porque existe el riesgo de que, a partir de ciertas semejanzas formales y temáticas, se fuerce el contacto o parentesco de ciertos pueblos. Del hecho de que en Tiahuanaco (Bolivia) y Chiapas (México) se use el *signo escalonado*, no se puede inferir un parentesco cultural que no existe. Otro peligro con respecto al análisis de este arte es el de reducir su estudio a la indagación de un estilo o tipo regional prescindiendo del entorno americano, ya que de ese modo se caería en un mero estudio estilístico desvinculado del contexto cultural. Por eso debemos estudiar la obra de arte integrándola a otros aspectos del lugar, la religión, la economía, la estructura social, etcétera. A partir de ahí podremos analizar la obra de arte en sus aspectos morfológicos y simbólicos, los cánones y tipos de representación, pero siempre teniendo en cuenta que la obra es una totalidad; si nos detenemos en algún detalle debemos concebirlo integrado al todo significativo de la cultura estudiada. Otra característica importante es que, a diferencia de la tradicional creación individualista del mundo occidental, las categorías que regían el arte precolombino hacían que fuera un arte hecho *para todos*, aunque no *por todos*. Ningún precolombino concebía a sus dioses en actitudes cotidianas, como sucedía con los griegos. Al humanizar a los dioses los hombres acceden a una relación más directa con ellos, los precolombinos nunca aceptaron llegar a eso: existía un abismo entre el mundo de los humanos y el de los dioses. La única realidad de esa cultura, lo único verdadero, lo que regía la vida de la comunidad en todos sus aspectos era el mito.

El mito

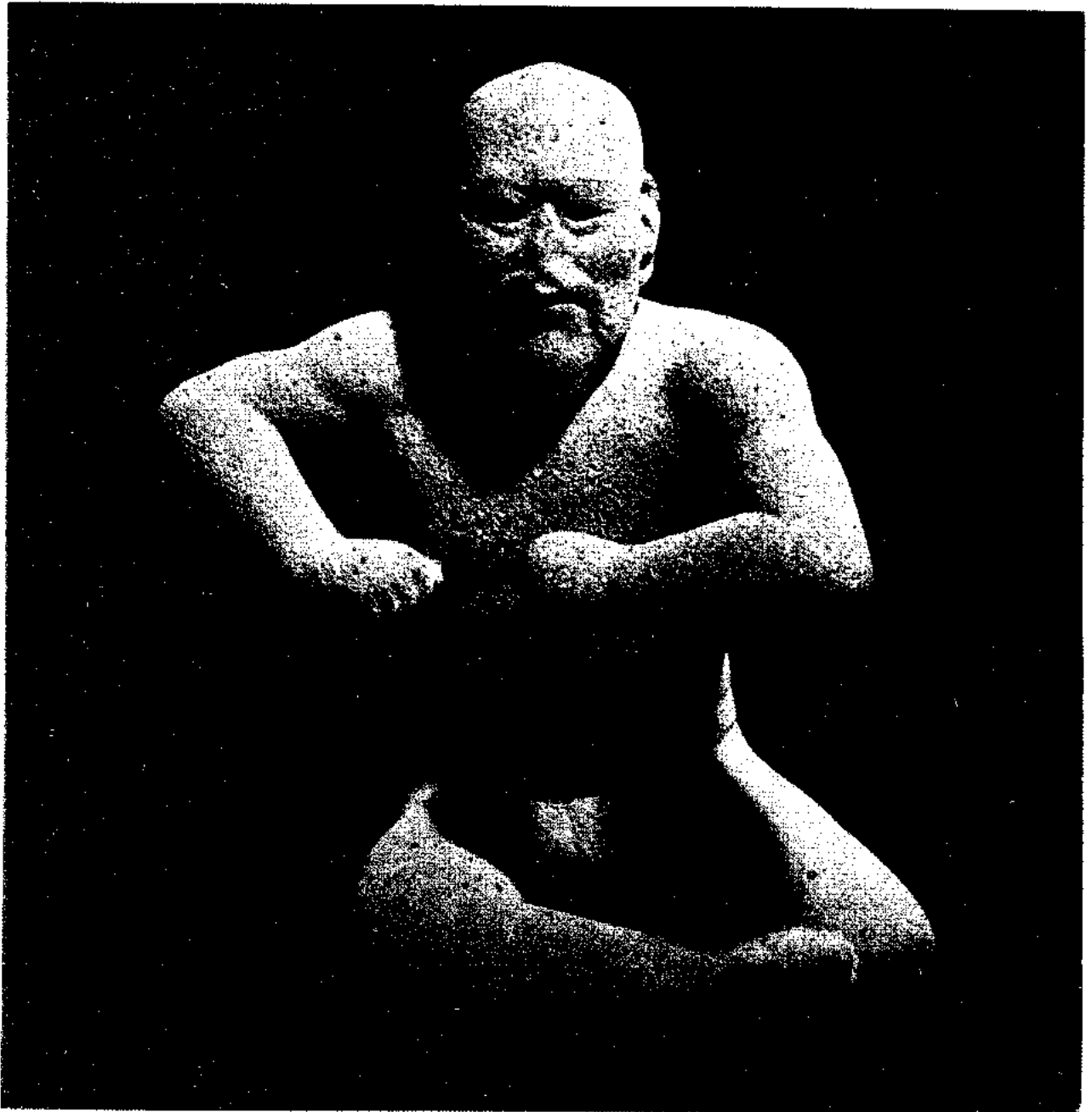
El mito es una estructura vital, un relato, la manera más elemental que tiene el hombre para interpretar el mundo, insertarse en él y reconquistar la unidad perdida. El mito permite que lo insólito se convierta en lo habitual, se mueve en el tiempo y se reinterpreta de acuerdo con los sucesos históricos.

De ahí que los teóricos metafísicos (Mircea Eliade, Huberty Mauss) que consideran al mito exclusivamente como una estructura de validez ontológica permanente, fuera de la historia, se equivocan.

Lo cierto es que, cuando hay hechos que conmueven a la comunidad, éstos se incorporan a la estructura mítica. El mito está relacionado siempre con el proyecto que cada cultura tiene con respecto al mundo y da a cada integrante del grupo su personalidad y su función, proporcionando un patrón de valores, ordenamiento social, creencias y sistema mágico cuya función es reforzar y prestigiar las tradiciones, dotando de sobrenaturalidad a acontecimientos completamente naturales. De ahí que el mito incorpore y elabore acontecimientos históricos concretos a la vez que, conforme sobrevienen nuevas necesidades de la comunidad y en función de las mismas, se van agregando acontecimientos míticos puros.

El artista

Cuando un escultor tolteca o maya esculpe un dios, lo que está realizando no es la representación de su imagen, sino que está haciendo al dios mismo. El templo donde se lo colocará será su verdadera morada y, en muchos casos, quedará definitivamente oculto de la contemplación de sus adoradores. Esto quiere decir que la gratificación que buscaba el ejecutor de la escultura no provenía del reconocimiento por su obra. Otros eran los mecanismos que lo llevaban a la creación. El "artista" —vamos a llamarlo así por una razón de comodidad aunque no sea exacto— se instruíra en contacto con los testimonios de obras anteriores, respetando la tradición heredada a través de las generaciones. Lo fundamental para ellos era aprender la técnica, lo que hacía que la labor artística se transformara en un oficio que, generalmente, estaba subordinado al culto religioso. El artista era un trabajador más de la comunidad. Lo individual quedaba subsumido en la empresa total. Por lo tanto, el creador era un engranaje más dentro de la actividad comunitaria. Ninguna obra llevaba el nombre de su autor, por lo tanto, para nosotros, son anónimas. Eso no significa que la comunidad no valorara ni reconociera al buen artista; sabemos que los Incas, al conquistar el reino Chimú, reconocieron la calidad de sus orfebres a tal punto que éstos fueron trasladados a un barrio de Cuzco con toda clase de prebendas y beneficios para que siguieran produciendo sus obras. En el caso de la arquitectura monumental, todo el pueblo colaboraba para levantar los grandes centros de culto. Lo importante es el producto y no quien lo produce; la obra cumple un función determinada, y quien o quienes



El luchador o jugador de pelota.
Pertenece a la antigua civilización olmeca
que floreció en el sur de México.



Figura de mujer (detalle). Realizada en barro cocido, pertenece al período preclásico mexicano (1000-800 a. de C.). Tlatilco.

En la pág. 55:

Este personaje que puede representar a un cacique o a un guerrero en gesto de mando, es una tierra cocida roja con trazos de pintura blanca y negra. Nayarit, México, ca. 700-1100 a. de C.

la ejecutan lo que hacen es prestar un servicio. Muchas veces, los mismos sacerdotes suelen ser los artistas o, en su defecto, los que dirigen la obra, ya que generalmente en la elaboración de la misma hay que ir cumpliendo con rituales rígidamente estipulados.

El artista, tal como dice Paul Klee, hace visible lo invisible, es decir que materializa las fuerzas sobrenaturales que emanan de la deidad, momento en el cual el artista se desvanece, desaparece tras la obra.

El arte precolombino es un arte de servicio de sustitución, cuyo fin es extraartístico, tal como lo podríamos entender nosotros. En él, no se trata de que la obra sea verosímil sino creíble. En estas sociedades teocráticas, estas obras son aceptadas por el grupo sin restricciones e incorporadas a la vida cotidiana. No se da la relación dicotómica entre creador-espectador, como en nuestra actual sociedad.

El significado complejo e intrincado de este arte permanecía oculto para el pueblo y su manejo estaba exclusivamente en manos de la casta dirigente, única que tenía acceso a él y, por ende, al conocimiento del mensaje significativo de esas obras.

Pero el pueblo, a distancia, compartía esta religión oficial y, aunque la simbología profunda de las efigies de los dioses permaneciera oculta para la mayoría, en toda la comunidad precolombina se crea un lenguaje compartido y con un nivel de acceso común a todos.

Es necesario aclarar que a través de los siglos, junto a esta religión oficial, el pueblo siguió creyendo en sus viejos cultos populares que originaron, paralelamente al arte oficial elitista, un arte doméstico, cuyos últimos estertores los visualizamos en comunidades agrícolas contemporáneas (tal el caso del culto a la Pachamama en nuestro noroeste).

Tecnología

Los medios técnicos de que disponía el artista precolombino eran rudimentarios. A pesar de conocer los metales y las técnicas para trabajar los mismos, los instrumentos especializados de metal eran escasos o casi nulos. No obstante, vencían la resistencia de materiales de gran dureza, con instrumental lítico, logrando obras que, independientemente de su valor, poseen una perfección técnica que no fue superada ni por los medios más modernos (tal el caso del labrado y encaje de los bosques de piedra de Macchu-Picchu y Sacsahuamán). Lo mismo ocurre con la cerámica, cuya perfección formal es conseguida a pesar de que el torno era totalmente desconocido. Un ejemplo de esta perfección técnica es la factura de los vasos Nazca o Moche del Perú, que parecen torneados a juzgar por la pureza de sus líneas. Lo mismo

ocurre con los de procedencia teotihuacana o maya en Mesoamérica.

Las culturas de Mesoamérica

El término Mesoamérica fue impuesto por el antropólogo Paul Kirchoff para designar el área territorial que abarcan las actuales repúblicas de México, Guatemala, El Salvador y Honduras. En este marco desarrollaron su cultura diversos pueblos durante veinte siglos y en algunos casos sus descendientes subsisten aún. Allí florecieron en el período prehispánico Altas Culturas como las de Teotihuacán, Zapoteca, Maya, Tolteca, Azteca, etc., que si bien son distintas étnica, lingüística y fisonómicamente, así como se diferencian en cuanto a su arte, ciencia y técnica, detentan a través de su devenir cultural ciertos rasgos comunes que nos permiten englobarlas dentro de un marco compartido por todos ellos:

la agricultura basada en el cultivo del maíz, el calendario, la ciencia astronómica, la construcción de centros ceremoniales organizados, sociedades teocráticas rígidamente estratificadas y sustentadas por una compleja religión que, en una última etapa, se consolidan a través de un proyecto militarista. Así se configuró la tradición mesoamericana. La historia precolombina de las Altas Culturas y por lo tanto de Mesoamérica puede clasificarse en tres períodos claramente delimitados:

—Período arcaico, preclásico o formativo (1600 a. de C. a 200 d. de C.).

—Período clásico o floreciente (200 d. de C. a 900 d. de C.).

—Período posclásico (900 d. de C. a 1500 d. de C.).

Período Arcaico

El horizonte preclásico de Mesoamérica indica que estamos en presencia de pueblos agrícolas definitivamente sedentarios. Para su mejor estudio lo dividiremos en tres períodos: inferior, medio y superior.

Periodo inferior (1600 a. de C. a 800 a. de C.).

Ya estamos en presencia de comunidades agrícolas de reducido tamaño, constituidas por unas pocas viviendas realizadas con materiales perecederos, de barro y paja, tradición que persiste en la actualidad en algunas zonas rurales de México. Esta cultura florece en localidades que se distribuyen en el Valle de México (Zacatenco, El Arbolillo, Tlatilco), hasta la costa del golfo y Chiapas, como La Venta, San Lorenzo, El Trapiche, Chiapa.

Periodo medio (800 a. de C. a 200 a. de C.).

En este período se produce el enriquecimiento cultural y numérico de las primeras comunidades agrícolas. Se suma a ello un visible aumento de la densidad de la población

de dichas comunidades. Aparecen por primera vez plataformas de tierra, en algunos casos con revestimiento lítico, sobre las que se construyen las viviendas de material perecedero. Este período se caracteriza también por la continuidad del patrimonio cultural del período inferior, lo que se hace patente en la persistencia de los modelos cerámicos, sumándose a ello la introducción de la tradición olmeca, cuya cerámica es negra bruñida, grisácea y blanca, y también negra con blanca. En algunos casos encontraremos decoración negativa y también motivos geométricos o de felinos estilizados, conseguidos por medio de la técnica del estampado y también por medio de impresiones unguiculares.

Las formas predominantes son los vasos, platos, tocomates y botellones, pero en todos los casos, a diferencia del período inferior del valle de México, éstos poseen la base plana. En el Valle, los centros característicos por la calidad de su cerámica (botellones zoomorfos, vasos con vertedera y una gran variedad de ceramios zoo y antropomórficos) son Tlapacoya y Tlatilco.

Período superior (200 a. de C. a 200 d. de C.). En este período ya estamos en presencia de todos aquellos elementos clave que conformarán las incipientes culturas maya, teotihuacana y zapoteca.

La institución de los primeros centros, ceremoniales no planificados junto con las primeras plataformas que servían de basamento a los primeros templos también se construyen en esta época. Se organiza la religión y con ella la identificación de los primeros dioses del panteón americano, juntamente con un avance de los conocimientos intelectuales en general y un perfeccionamiento del instrumental técnico.

Los asentamientos humanos en este período se multiplican; podemos citar: Cuicuilco, Tlapacoya, Ticomán, Tres Zapotes, Monte Albán, Tikal, Copán, etcétera.

En este período aparece la pintura al fresco en la cerámica, que sigue siendo policroma, en algunos casos combinada con pinturas negativas. La vieja tradición de las figuritas humanas moldeadas en arcilla se continúa.

Costa del Golfo Los Olmecas

El nacimiento de los centros ceremoniales

Esta cultura, a la que muchos autores consideran como "cultura madre" de Mesoamérica, tanto por su antigüedad como por la extensión de su influencia, tuvo su punto central en la costa sur del Golfo de México, entre Tabasco y Veracruz. Su desarrollo se da entre los años 1400 y 300 a. de C., y su área de dispersión influye en las culturas vecinas contemporáneas,

creando un verdadero "horizonte olmeca" que está presente durante gran parte del período arcaico, y en una vasta área, que llega por el noroeste hasta Teotihuacán, al oeste a Monte Albán y hacia el sudeste a Chiapas y Guatemala.

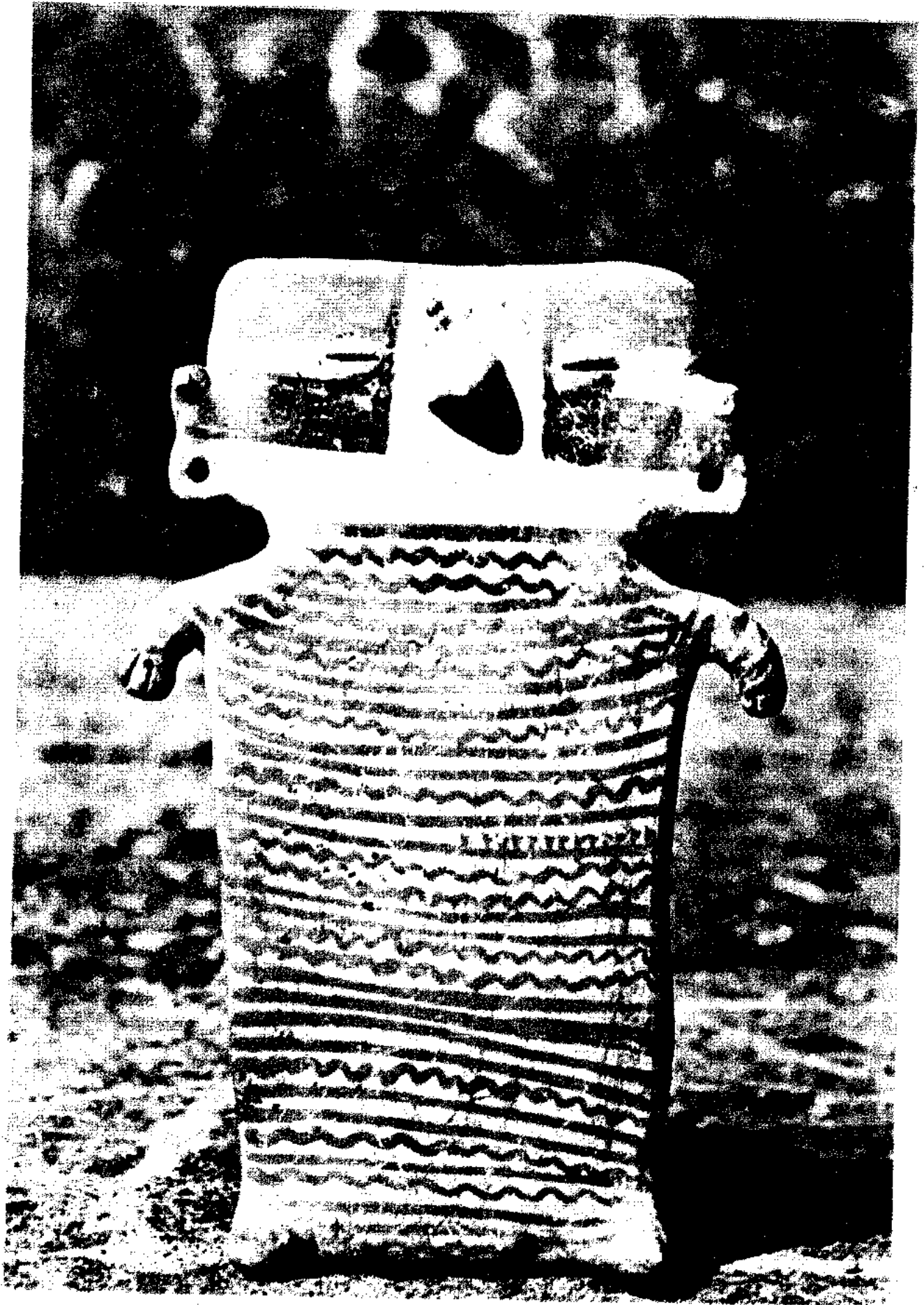
Con respecto al origen de esta cultura, se ha planteado un problema entre los estudiosos, ya que el mismo sigue constituyendo un enigma. Como ya dijimos, los primeros vestigios olmecas se descubrieron en la zona de Veracruz-Tabasco. Posteriormente se detectaron los principales yacimientos, que son: Tres Zapotes (donde se pudo seguir en forma más completa la cronología de la cultura olmeca), La Venta, San Lorenzo y Cerro Las Mesas. Las obras de estos yacimientos denotan una perfección tal que es difícil creer que éstas sean las primeras manifestaciones de una cultura: es posible suponer que debe haber obras de mayor antigüedad que no han sido descubiertas aún.

Hasta tanto no tengamos los elementos que nos permitan reconstruir la formación de la cultura de los olmecas, lo vemos como un pueblo que irrumpe en el panorama de Mesoamérica con un grado total de madurez, con una sociedad organizada, religión compleja, cultivo del maíz, sistemas de cálculo numérico y datación (calendario), erección de monumentos conmemorativos, escultura monumental y escritura: notas que serán luego comunes a todas las culturas de Mesoamérica. La *ciudad sagrada*, eje de la actividad de la comunidad aparece también por primera vez entre los olmecas. Se trata de una gran plaza central rodeada de plataformas y pirámides. Esta disposición responde a necesidades del culto, ya que éste transcurría al aire libre y en presencia de gran multitud de fieles. También se inicia aquí otra costumbre que se hará extensiva a toda Mesoamérica y es la de superponer en períodos regulares estructuras arquitectónicas (vale decir construir, por ejemplo, una pirámide cubriendo otra anterior situada en el mismo sitio). Esto responde a necesidades mágico-religiosas y no a un planteo arquitectónico, ya que la primera estructura suele estar intacta dentro de la segunda, y así sucesivamente.

El primer centro ceremonial de Mesoamérica fue la ciudad de La Venta, cuya plaza está rodeada de plataformas escalonadas. El conjunto se extiende sobre un eje direccional N-S que mide 2 km de largo.

En el extremo norte se encuentra un montículo que mide 1,20 x 70 m y 32 m de altura en el que se hallaron tres tumbas que guardaban importantes elementos de jade y esculturas del dios-jaguar. Con respecto al jade, es necesario señalar que tanto los olmecas como las culturas que los sucedieron lo consideraron como un elemento sagrado y no un simple material de trabajo, ya que el intenso color





verde de esta piedra atraía y provocaba la lluvia que beneficiaba los cultivos.

Volviendo a La Venta, una de las plataformas rectangulares tiene en su parte superior un espacio cuadrangular determinado por la sucesión apretada de columnas basálticas, de tal manera que es imposible el paso al interior (para poder penetrar hubo que derribar una de las columnas). Todo este espacio cuadrado está recubierto por un grueso pavimento, bajo el que se encontró una cruz formada por hachas ceremoniales, cuyos brazos indican los cuatro puntos cardinales, y una máscara de jaguar de gran tamaño, constituida por miles de fragmentos de piedra serpentina verde (teselas), que componen un mosaico, y coronado por un tocado integrado por cuatro rombos. Esta figura estaba empotrada en un pavimento de color rojo y amarillo que permitía que resaltara el color verde del dios-jaguar. Además se encontraron también escondidos infinitos objetos votivos, cuentas, esculturas y hachas de jade.

El pensamiento mágico de los portadores de esta cultura se pone de manifiesto aquí claramente, ya que este magnífico mosaico, de grandes valores plásticos para nosotros, tenía para los olmecas un significado exclusivamente mágico-religioso, puesto que después de ser realizado fue herméticamente resguardado de las miradas de la comunidad por medio del pavimento y de las columnas basálticas. No era necesaria pues la presencia física del dios para que su poder se hiciera efectivo; posiblemente los sacerdotes serían los intermediarios entre el dios y el pueblo y serían quienes detentaban, en parte, este poder divino.

La escultura de los olmecas

La escultura olmeca es especialmente antropomorfa y está caracterizada por tres manifestaciones: *la escultura megalítica monumental, las figuras de pequeño tamaño y los altares votivos.*

También se erigieron grandes estelas conmemorativas.

Estilísticamente, en todas estas obras olmecas hay una unidad que las hace inconfundibles con respecto a las culturas de su misma área y época.

De la temática de las esculturas olmecas podemos sacar conclusiones sobre su concepción religiosa. Por la obsesividad con que es representado el Dios Jaguar, parecería ser el dios creador, participando a la vez de caracteres divinos y terrenos: esto estaría confirmando por ciertas esculturas que representan coitos del dios con una figura femenina.

Hay muchos personajes olmecas que tienen rasgos felinos y que posiblemente representarían a los sacerdotes dedicados al

culto del Dios Jaguar; dichas figuras se repiten infinitamente, ya sea en altares, esculturas de bulto, cabezas, o figuras de cuerpo entero, estelas, o en pequeñas esculturas de jade, jadeíta, serpentina o calcita.

Cabezas megalíticas

Las cabezas megalíticas de La Venta (Villa Hermosa) están esculpidas en enormes bloques de piedra de hasta tres metros de altura y varias toneladas de peso. La mayor de estas cabezas mide tres metros de alto y seis metros de base.

Todas ellas se hallan dispuestas en lugares especiales, posiblemente delimitando un espacio mágico. Aunque representan el mismo personaje, y responden a un canon estilístico predeterminado no hay dos iguales; ciertas notas de expresividad las hacen inconfundibles y las individualizan (ferocidad, placidez, alegría, expresión mística, etc.).

En resumen, las características esenciales de las grandes cabezas megalíticas son:

- La "petricidad", puesta de manifiesto por la levedad con que es desvastado el inmenso bloque pétreo en su contorno.
- Formas redondeadas y muy marcadas, de extrema sensualidad. Los rasgos faciales denotan una exacerbación expresionista que en su mayoría nos habla de un estado de ánimo de preocupación dado por el ceño fruncido, la mirada inquisitiva, la aletas de la achatada nariz tensas y palpitantes, los ojos oblicuos, la sensual boca de labios abultados con un rictus que contrae la comisura de los labios hacia abajo ("boca de jaguar").
- La textura lograda en la piedra da una sensación vibrátil, de real epidermis, y es que los olmecas supieron, como ningún otro artista, sacar partido de las calidades y texturas de las diferentes piedras que usaron, así como aprovechar expresivamente su brillo, dureza y color.

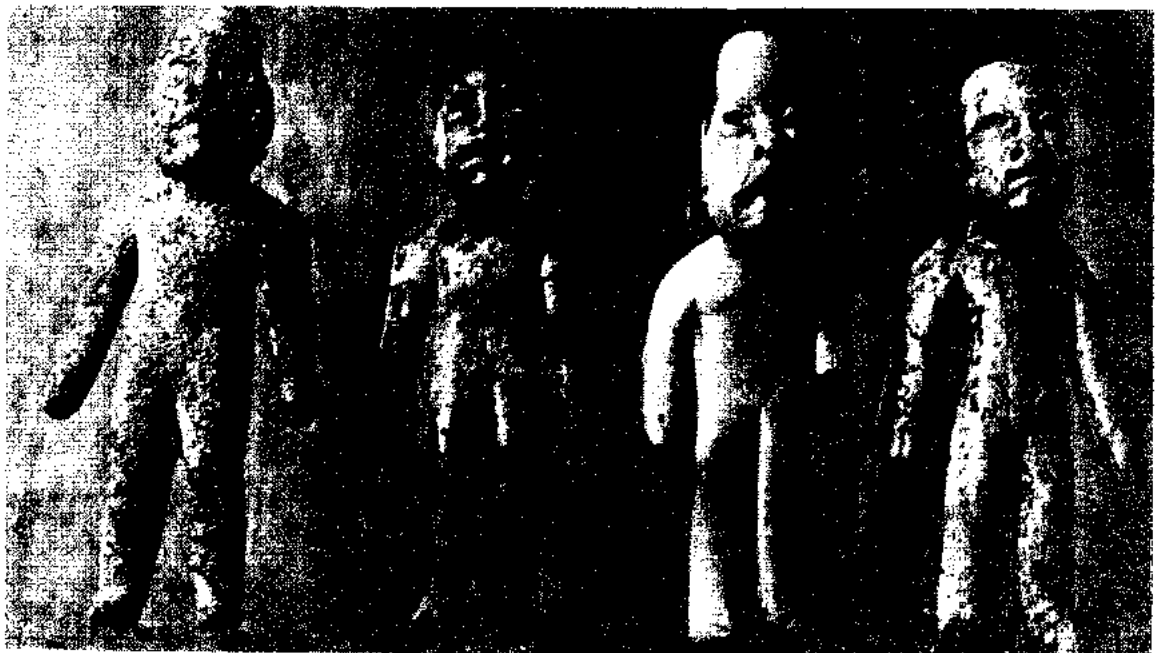
Los altares votivos

Consisten en bloques de piedra rectangulares trabajados en una combinación de escultura de bulto y relieves.

El tema más frecuente está representado por un sacerdote, sentado a la manera de las figuras budistas emergiendo de las fauces del Dios Jaguar.

El Dios Jaguar ocupa totalmente la superficie del bloque y aparece de un modo sumamente estilizado, que tiende a la abstracción. Todos los elementos significativos (garras, colmillos, ojos) están dispuestos simétricamente con respecto a un eje central que pasa por el centro de la cara anterior del altar, donde está la hornacina o hueco que representa

| | | VALLE DE MEXICO | COSTA DEL GOLFO | VALLE DE OAXACA | AREA MAYA | AREA OCCIDENTAL | | |
|------------|----------------|---------------------------------|------------------------|----------------------------------|----------------------------------|-------------------|-------------------------------|----------|
| POSCLASICO | 1500 | Aztecas ↑ | ↑ | Huasteca VI ("Cempoala") ↑ | Monte Albán V (Mixtecas) ↑ | Maya Tolteca ↑ | Tarascos ↑ | |
| | CLASICO | 900 tardío | Toltecas | ↑ | Huasteca V | Monte Albán IIIB | Maya Tolteca | ↑ |
| | | 500 temprano | Teotihuacán IV | Totonacas (El Tajin) | Huasteca IV | ↑ | Maya | Tarascos |
| | | 200 | Teotihuacán III ↑ | ↑ | Huasteca III | (Zapotecas) | Chenes Puuc | ↑ |
| | protoclásico | ↑ | ↑ | ↑ | Monte Albán IIIA | Tepeu Tzapotl | ↑ | |
| ARCAICO | -200 tardío | Teotihuacán II Teotihuacán I | Tres Zapotes ↑ | Huasteca II | Monte Albán II | Matzanel | ↑ | |
| | -800 | Cuicuilco Tapalcate | ↑ | ↑ | ↑ | ↑ | ↑ | |
| | -800 medio | Ticomán | Olmeca III | ↑ | ↑ | Chicanel | Colima Nayarit Guerrero | |
| | -1300 temprano | Copilco Tlatilco | Olmeca II | Huasteca I Remojadas | Monte Albán I | ↑ | ↑ | |
| -1600 | Zacatenco | ↑ | ↑ | ↑ | Mamón | ↓ | | |
| | | El Arbolillo | (La Venta) Olmeca I | ↑ | ↑ | ↑ | El Opeño | |



la boca del dios y en la que se halla la figura sedente del sacerdote. Esta figura rompe con la simetría del conjunto, ya que ambos trazos se encuentran en diferentes posiciones.

A diferencia de la figura del dios, el sacerdote está realizado de acuerdo con un canon realista.

Todos estos altares fueron encontrados en medio de la selva, en lugares en que las canteras de piedra más próximas estaban a más de 100 kilómetros.

Pequeña escultura olmeca

Generalmente representa figuras humanas en piedras semipreciosas. Son rechonchas, de miembros cortos, cuerpos voluminosos y rostros chatos, que se achican hacia arriba y cuya expresión responde a la ya antes comentada "boca de jaguar". Como los rostros son muy redondos y con aspecto infantil, se los ha llamado también "baby face" o "cara de niño". Todas ellas son de gran simplicidad formal y de una carga expresiva muy acentuada.

En definitiva, los principales y más valiosos testimonios que han llegado a nuestros días de la cultura olmeca son los de carácter escultórico y señalamos como característica importante que, tanto en la escultura como el bajorrelieve, los cánones que rigen la representación humana (no así la de los dioses) se aparta de la rigidez de las convenciones que habíamos señalado como propias del arte precolombino.

Y no podemos cerrar este panorama sin hacer mención a la magnífica estatua del Luchador, proveniente de Veracruz; esta escultura presenta a la figura en un escorzo que le confiere una fuerza expresiva y una tensión dinámica que, conjugadas con el juego de espacios y volúmenes que determinan la posición de brazos y piernas, hacen que constituya una pieza inusual en otras culturas de América.

Tres Zapotes

El centro de Tres Zapotes se halla en una planicie al pie de grandes volcanes. No se encuentran allí edificios imponentes y los vestigios se reducen a montículos de tierra, a veces recubiertos con piedras o mampostería. Por lo tanto, lo relevante allí no está en la arquitectura sino en la escultura.

Se hallaron esculturas de bulto de tamaño colosal y generalmente antropomorfas, como una estatua cuya cabeza lleva una gran máscara de jaguar o una gran cabeza de 2,27 m de altura. Otro hallazgo importante es el sarcófago monolítico de 1,6 m de largo por 1 m de ancho; sobre su superficie hay un grabado

en espiral que representa serpientes entre las que se ve gran cantidad de figuras humanas armadas de lanzas y cubiertas de yelmos, trabadas en combate.

Es importante destacar que es posible ubicar en el tiempo esta etapa de florecimiento de Tres Zapotes gracias a una estela denominada "C", que tiene una inscripción correspondiente al año 31 a. de C. Otra fecha inscrita en la estatuilla de jade de un personaje de rasgos humanos y pico de pato, señala el año 162 a. de C.

La cultura de Zacatenco, Valle de México

Sus portadores ocupaban las orillas fértiles y pantanosas del lago Texcoco. La mayor parte de los restos de esta cultura provienen de los hallazgos realizados en basurales donde, además de múltiples residuos y desechos de la vida diaria, se hallaron entierros con ricos ajuares funerarios, que nos proporcionan los principales materiales para el estudio de esta cultura.

La base económica de estas poblaciones es la agricultura y está atestiguado el cultivo del maíz y el algodón. Sin embargo, sigue ocupando un lugar importante la caza de aves y animales salvajes que moraban en los bosques cercanos. A pesar de la simplicidad de los instrumentos, la industria lítica ocupa un lugar importante en la tecnología de estos pueblos. Trabajaban la obsidiana, el pedernal y la serpentina, con las que confeccionaban martillos, cuchillos, raspadores, perforadores, puntas de proyectil y metates. También son significativos el trabajo del hueso y la madera. Sin embargo, el elemento más importante y significativo de esta cultura es la cerámica. Podemos distinguir dos tipos de cerámica: distintos utensilios de uso cotidiano y figurillas cuya significación tiene un carácter mágico-religioso.

La cerámica utilitaria presenta caracteres muy simples y poco elaborados. Las formas son irregulares: se trata, en su mayoría, de vasijas de base globular para almacenar agua y semillas, pero se encuentran también platos y ollitas con cuello, cuencos y jarras.

Es una cerámica predominantemente monocroma (negra, blanca o rojiza) y su decoración, cuando aparece, consiste en motivos geométricos incisos o pintados.

La aparición de las figurillas de arcilla es, quizás, el rasgo más importante de esta cultura, iniciando una tradición que se prolongará y perfeccionará a lo largo de todo el período preclásico. Se trata de figurillas femeninas relacionadas sin duda con ritos de fertilidad. De aspecto burdo, estas figurillas, cuyo alto no supera los quince centímetros, están realizadas mediante la técnica del



En la pág. 56:

Personaje estilizado en tierra cocida ocre decorada con pintura roja. Perteneció a las civilizaciones occidentales, ca. 700-1100 a. de C.

En la pág. 58:

1. Cuadro de pueblos y culturas de Mesoamérica.
2. Figurillas del sexo masculino realizadas en jade, serpentina o granito, de cabezas alargadas. La Venta, México.

1. Cabeza hueca con rasgos de niño, realizada en barro. Está rapado y sus dientes aparecen mutilados. Tlatilco, México. Perteneció al preclásico medio y tiene influencia olmeca.

2. Figura hueca de barro. Tlatilco, México. Preclásico medio.

3. Figura femenina bicéfala perteneciente al período preclásico medio.



pastillaje, es decir, agregando trocitos de arcilla sobre un núcleo central y remarcando luego los detalles mediante incisiones realizadas con un punzón, un palito o simplemente con la uña. Aparecen siempre desnudas y con un marcado desarrollo de los muslos y los órganos femeninos; la cabeza es de gran tamaño, con rasgos muy detallados y está coronada con un complejo tocado.

La cultura de Tlatilco

La riqueza de los hallazgos realizados en Tlatilco nos permiten suponer que debió de ser uno de los centros más importantes del período preclásico.

Esta cultura floreció, sin duda, en un período de paz: así podría, tal vez, explicarse la gran cantidad de obras de arte y la escasez de armas encontradas. La economía de Tlatilco, como la de todo el período en general, estaba centrada en la agricultura; básicamente en torno del cultivo del maíz, calabaza, chile, frijol, aguacate, etc., complementada con la recolección, pesca y caza de pequeños animales, tal como aparecen representados en la cerámica. La tecnología del período consiste en morteros de piedra para moler semillas, hachas, raspadores de hueso, punzones, agujas, pulidores, etcétera.

En líneas generales, los utensilios de trabajo son muy similares a los de Zacatenco y es significativa la ausencia de escultura y arquitectura en piedra, que será importante en la fase final del período.

Los cultos funerarios alcanzaron gran desarrollo. Además de los entierros individuales aparecen sepulturas colectivas y a veces los cadáveres están envueltos en mantos.

Los huesos aparecen con restos de pintura roja, lo que supone un culto funerario complejo con inhumación secundaria. También tiene íntima relación con este culto la presencia de ajuares funerarios que incluyen, en algunos casos, joyas con piedras semipreciosas (orejeras, pectorales, pendientes), que acompañan a las ofrendas de comida y de objetos personales. Es muy importante en este momento el intercambio con poblaciones vecinas, en particular con los olmecas.

Estas relaciones están comprobadas por el hallazgo de objetos olmecas o con influencias de esta cultura, aunque no podamos determinar el carácter específico de estas influencias.

¿Serían simples intercambios de carácter comercial o un signo de dominación militar y religiosa?

El desarrollo de la cerámica adquiere aquí notable importancia. Además de la cerámica utilitaria que, a pesar de su perfeccionamiento técnico, sigue las líneas generales de la de Zacatenco, aparece una cerámica ritual de excelente factura y de formas perfectamente



2

3

regulares: jarras, platos, botellones.

En la decoración debemos destacar algunos casos de pintura negativa y es muy llamativa la aparición de un tipo de cerámica escultórica naturalística que representa animales (peces, aves, tortugas, peludos, serpientes) llenos de vitalidad.

Siguiendo la tradición inaugurada en Zacatenco, el elemento más destacado de la cerámica son las figurillas de arcilla, que alcanzan en este momento un desarrollo notable.

Logran un marcado grado de vitalidad y dinamismo, por contraposición con el carácter estático de las anteriores. Estas figuras femeninas, denominadas "pretty ladies" (hermosas damas) por los arqueólogos norteamericanos, aparecen desnudas y con decoración facial y corporal. El torso y los brazos son cortos, los senos diminutos, la cintura fina, amplias caderas y muslos desmesuradamente desarrollados.

Estos dos últimos rasgos, esteatopigia, nos recuerdan a las "venus" magdalenenses de Europa y son consideradas como símbolos de la fecundidad. El rostro presenta también características peculiares: los ojos, incisos y/o pastillados tienen forma almendrada o de "grano de café" y están remarcados por largas cejas que se juntan en el entrecejo; la boca se presenta entreabierta y la nariz, hinchada, ha sido agregada por pastillaje. Presentan algunas veces deformación craneana y mutilaciones dentarias (influencia olmeca). Los ornamentos más comunes, además de la pintura corporal o tatuaje, son grandes tocados, orejeras, collares y otras joyas.

Los complicados tocados y peinados recuerdan a las "kore" arcaicas griegas. Varias trencillas caen simétricamente sobre los hombros y están tocadas con sombreros, turbantes y moños, en algunos casos acompañadas con espejos de pirita.

Las actitudes en que aparecen estas figurillas son variadas; a veces están relacionadas con la maternidad: mujeres encintas con abultados vientres, con niños en brazos, ya sea amamantándolos, arrullándolos o jugando con ellos. Esto no debe extrañarnos si recordamos el carácter mágico-religioso de estas representaciones: están relacionadas con cultos agrarios vinculados al sucederse de las estaciones y al ciclo vital de la naturaleza. Simbolizan a la Madre Tierra, cuya fuerza creadora es sinónimo de crecimiento y fertilidad.

En las últimas etapas de esta cubierta aparecen también figurillas masculinas, ya sean desnudas o con atuendos de sacerdotes o guerreros, estos últimos con complicadas armaduras de algodón, largas capas y tocados muy recargados. Aparecen también tonsurados y con extraños peinados, en algunos casos con deformación craneana o con cuerpos rechonchos que nos

hablan de la influencia olmeca. Las formas son en general muy proporcionadas y el aspecto que ofrecen es mucho más realista que en el caso de las figuras femeninas. Estas figuras simbolizarían —así lo entienden por lo menos algunos arqueólogos— una transformación sociopolítica: el paso de un régimen matriarcal a un sistema patriarcal y teocrático-militar. Por otro lado, la presencia de objetos de culto específico, ornamentos y vestimentas diferenciadas, muestran la existencia de una religión más estructurada y compleja en la que el ritual estaría acompañado por danzas y música. Así se explicaría la presencia de figurillas en actitud de bailar y de músicos, jorobados y acróbatas que sobresalen por su resolución plástica.

La cultura de Cuicuilco

Tal vez unos cinco siglos antes de Cristo, inmigrantes cuyo origen se desconoce, se establecieron en la región, fundando nuevas ciudades cuyo número de habitantes aumenta rápidamente. Entre estas nuevas ciudades se destacan, además de Cuicuilco, la de Ticomán, Cerro de Tepalcate, San Miguel de Amantla, Teotihuacán. La gran caza ha desaparecido y la agricultura realiza un notable avance al iniciarse el cultivo en terrazas.

En este período preclásico superior aparecen los primeros centros ceremoniales, cuyo elemento descollante está constituido por un basamento rematado en la parte superior por un templete. La más antigua de estas construcciones es la de Cerro de Tepalcate: consta de una plataforma rectangular en talud de piedra y barro, en cuya parte superior se encontraba un recinto (hoy desaparecido) formado por paredes de troncos hundidos en el suelo. Dicha construcción estaba rodeada de pequeñas viviendas realizadas en material perecedero, dispuestas en algunos casos sobre terrazas artificiales.

Sin embargo, el monumento más representativo es la Gran Pirámide Escalonada de Cuicuilco. Esta construcción, realizada en piedra y originada por la superposición de basamentos escalonados, ha sido levantada sobre otra más antigua de adobe y tiene 135 m de diámetro, ya que es de planta circular, alcanzando actualmente unos 25 m de altura.

La pirámide de Cuicuilco está formada actualmente por cuatro pisos superpuestos que tienen la forma de conos truncados. Es posible que originariamente tuviera más pisos. Las paredes estaban recubiertas por piedras irregulares y se completaba con una escalera hacia el este y una rampa hacia el



El dios del Fuego, Huehuetēotl, sostiene un brasero sobre su espalda. La figura realizada en barro pertenece al período preclásico superior, Cuicuilco.

oeste. Esta orientación este-oeste tenía, sin duda, un carácter sagrado y se transformó en una constante en los períodos posteriores de Mesoamérica. Si bien el valor artístico de la Pirámide de Cuicuilco es escaso, se trata de la primera construcción de carácter monumental. Su valor reside, fundamentalmente, en fijar ciertos principios que luego van a ser comunes al resto de los santuarios mesoamericanos: el carácter de la estructura arquitectónica, las relaciones entre religión y ciclos astronómicos (representados en la superposición de estructuras), aislamiento del sagrario del contacto directo con la comunidad profana, y la desproporción de tamaño entre el voluminoso basamento, que en todos los casos era de material perenne, y el pequeño y endeble edificio que servía de recinto sagrado y que coronaba la estructura.

El centro ceremonial estaba completado con una pequeña aldea satélite y cumplía funciones cívicas y religiosas que se fueron multiplicando y complicando con el crecimiento del centro. A partir de aquí se inaugura el período de la arquitectura monumental, que descuella en el Período Clásico.

En relación con la cerámica podemos decir que se da un fenómeno de decadencia o involución que la acerca más al primitivismo de Zacatenco que a la alta calidad de Tlatilco. Existen, por supuesto, centros, como en el caso de Chupícuaro y Guanajuato, cuya producción cerámica es de alta calidad. En Cuicuilco nace también la representación del dios más antiguo del panteón americano: se trata de Huehueteotl (el Dios Viejo o Dios del Fuego), cuya iconografía, ya claramente determinada en este período, permaneció inalterada hasta la irrupción de los españoles. Su imagen está representada sobre un incensario de cerámica, lo que une al valor estético de la obra

un carácter funcional en el ritual. Huehueteotl está representado como un anciano encorvado y giboso, sentado en posición "de Buda", con los brazos apoyados en las piernas, su cabeza inclinada sostiene un brasero donde se quemaba incienso. La cara, muy expresiva, muestra los rasgos de la vejez, acentuados por marcadas arrugas; la misma sensación transmiten el pecho y el vientre flácidos. También aparecen en este período los primeros elementos que individualizarán al Dios de la Lluvia, *Tlalco*, especialmente en algunas cerámicas.

Bibliografía

- Anónimo, *La otra cara de la conquista*, Buenos Aires, Biblioteca Fundamental, Centro Editor de América Latina, 1972.
- Astesano, Eduardo, *Nacionalismo Histórico o Materialismo Histórico*, Buenos Aires, 1972.
- Bernal, I., *El Mundo Olmeca*, México, Editorial Porrúa, 1968.
- Canals Frau, Salvador, *Las Civilizaciones Prehispánicas de América*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.
- Castedo, L., *Historia del Arte y la Arquitectura latinoamericana desde la época precolombina hasta hoy*, Barcelona, Editorial Pomare, 1970.
- Drucker, P., "La Venta", *Institute Bulletin* 153, Washington.
- Fanon, Franz, *Los condenados de la tierra*, México, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Galeano, Eduardo, *Las Venas Abiertas de América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Jiménez Moreno, N., *El Enigma Olmeca*, México, Cuadernos Americanos, 1942.
- Krickeberg, Walter, *Las Antiguas Culturas Mexicanas*, México, Siglo XXI, 1969.
- Lorenzo, J., *Tlatilco-Los Artefactos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Serie de Investigaciones, N° 7.
- Mariategui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Santiago de Chile, Colección América Nuestra, Editorial Universitaria, 1955.
- Piña, Chan, R., *Tlatilco*, México, INAM, 1964.
- Redfield, P., *El mundo primitivo y sus transformaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Ribeiro, Darcy, *Las Américas y la Civilización*, tomo I; Buenos Aires, Cuadernos Latinoamericanos, CEAL, 1963.
- Sejourne, Laurette, *Historia Universal, América Latina I*, Antiguas Culturas Precolombinas, España: Siglo XXI, 1971.